Goethe et Zola ont certes bâti leur carrière sur le malheur de leurs personnages au point d'à leur tour, après avoir utilisé le sentiment universel de malheur, avoir eux-mêmes généré des comportements ou des usages relatifs au malheur : Werther personnage de papier créé par le romancier allemand a précipité nombre de jeunes lecteurs vers le suicide, tandis que pour Zola, il a amené à un nouveau type de malheur, hyperbolique, et que l'on résume par la locution rentrée dans le langage courant : « à la Zola. » Tout ce que l'on comprend, c'est que plus que le malheur, le paroxysme du malheur à partir de la littérature ne peut plus être dit de la même façon après Zola.

On a vite fait alors d'assimiler la création littéraire avec l'exploitation du drame humain, comme si l'inverse (une création à partir du bonheur) ne serait… que pure fiction. La littérature ne saurait se résumer à des exemples, fussent-ils montés en chapelet : même quand Aragon reprend l'adage selon lequel « les gens heureux n'ont pas d'histoire » dans *le Fou d'Elsa*, c'est aussitôt à l'octosyllabe suivant prendre ses nettes distances avec l'assertion populaire : « c'est du moins ce que l'on prétend. » Au fond le problème est là : le bonheur en littérature n'est-il vraiment qu'une exception ? De quel bonheur parle-t-on de l'idée ? De l'idée du bonheur seulement ? Le malheur serait-il une condition sine qua non du récit romanesque ou de l'héroïsme dans le roman ?

Pour interroger la pertinence du malheur dans le projet romanesque (et son éclat), demandons-nous ce que le malheur a d'utile pour être si souvent vu comme le socle de la destinée romanesque ; puis examinons ses limites pour enfin questionner le danger à recourir au malheur en tant que tel.

Le malheur est incontestablement, statistiquement un levier romanesque efficace, ne serait-ce que pour créer cette connivence capitale entre un récit (un personnage en étant le plus souvent le relais) et le lecteur, et encore plus lorsque cette connivence est rendue nécessaire au fil de longues pages de longs chapitres de romans.

Le malheur est paradoxalement un heureux mécanisme romanesque : le malheur est à voir comme un catalyseur d'action, apte à laisser l'action gagner en ampleur. Comparativement, pour qu'il y a ait en fin d'ouvrage apothéose ou triomphe, il faut qu'en amont le héros ait vécu le pire. Le malheur a donc une fonction purement dramaturgique dans le roman : il conditionne sa bonne progression. Julien Sorel est orphelin (de mère), Etienne Lantier a été abandonné par son père et la figure de la mère est de toute façon défaillante (il a pour mère Gervaise, noyée dans l'alcool, la jeune Macquart trompée et battue par ses maris successifs) et Lucien de Rubempré était lui orphelin de père. L'orphelinat constituant quasiment un passeport pour l'héroïsme, en ce qu'il garantit une ascension émotionnelle, forcément, puisque le héros est placé, au départ, en situation d'extrême misère affective. De victime il deviendra acteur de son existence et sera à l'image du romancier, le véritable démiurge de sa propre histoire.

Le malheur a aussi cela pour lui qu'il est universel et touche donc une large frange de lecteurs, ce qui assure à l'ouvrage un retentissement certain. Le malheur possède une vertu commerciale : il est fédérateur. Un personnage sans malheur n'accède qu'avec peine au statut de héros : Anne Desbarèdes la protagoniste principale de *Moderato Cantabile* reste loin du lecteur (alors que techniquement elle occupe tout le roman et que plusieurs scènes sont vues au travers de son regard.) A l'inverse, même un personnage moralement condamnable pourra toucher son public avec du malheur vibrant : cela vaut pour le mariage raté de Thérèse Desqueyroux qui excuse presque son crime, et même rend Meursault, pourtant criminel, héroïque, qui acquiert enfin un destin romanesque avec les coups de révolver « frappés sur la

porte du malheur » dit le texte de Camus. A ce moment-là même les lecteurs ne s'étant senti aucune sympathie pour ce petit fonctionnaire blanc à la vie monotone et devenu meurtrier d'arabe, peuvent s'identifier à Meursault dès lors qu'il est placé en position de victime. Plus largement, il se fait juger par la foule (qui lui lance en fin de roman « ses cris de haine ») et le simple fait qu'il soit dominé par le groupe (un groupe qui ne se définit que par l'épaisseur du pluriel et par l'animalité du bruit en guise de discours) cela renvoie le lecteur à son sentiment d'être différent, marginal, que quel qu'il soit, d'où qu'il soit, parce que c'est inhérent à sa condition d'être humain, il a forcément ressenti. C'est précisément dans le moment d'exclusion que la communauté des lecteurs peut se retrouver, unie.

Et puis, un héros insolemment heureux se poserait en héros d'exception, or tout le dosage dans la relation héros/lecteur consiste à donner à voir un être remarquable (éventuellement un modèle) mais en restant abordable aux yeux du lecteur. Julien Sorel se voit sabré dans son ascension aussi parce que le jeune franc-comtois devait rester au fond le jeune Julien quelque peu maladif du début pour garder, face aux bourgeois et ax nobles corrompus, une forme de pureté. L'épisode de la tentative d'assassinat de madame de Rênal arrête sa suite de succès devenue. Sorel perd en éclat ce qu'il gagne en vraisemblance, grâce à ce coup de folie qui consacre son malheur.

Le malheur semble être un passage obligé pour le roman et pas seulement, puisque chez Du Bellay déjà il tenait sur tout un recueil sur tout un registre, l'élégiaque, ou que chez Cicéron pleurant la mort de Tullia son épouse, la Consolation est aussi un moyen d'humaniser la figure de l'homme d'Etat et même donc de moduler sa propre postérité en offrant un autre visage au lecteur que celui de l'animal politique ou du juriste chevronné. Le malheur commence bien avant le roman en littérature et déborde hors des cadres romanesques pour investir quasiment tous les genres.

Il n'est d'abord pas certain qu'il soit un passage obligé : après tout, Hugo a été à la merci des circonstances qui ont infléchi son œuvre et ont produit ce résultat que sont *les Contemplations* en 1856. Mais le père endeuillé n'était pas forcément annoncé par l'adolescent ou le jeune homme lyrique du *Rayon et des ombres*. Ensuite on remarque que ce qui est l'événement incontestablement le plus marquant et déterminant de son existence n'a fait l'objet que d'une publication, preuve que le malheur n'est peut-être pas le levier forcément rentable et indéfiniment recyclable que l'on pourrait croire en littérature. Pour revenir à la littérature, dans son œuvre romanesque par exemple, les personnages strictement englués dans le pathos, comme l'est Fantine, la mère de Cosette, disparaît au début du roman (elle couvre le cinquième du roman, le premier cinquième, puis Hugo la fait mourir, pour démarrer l'histoire de Cosette), comme si on ne pouvait pas tenir la distance romanesque sur le seul malheur. D'abord pour des raisons commerciales : le malheur éloigne les lecteurs parce qu'il les déprime. Quand les détracteurs reprochaient aux Naturalistes leur littérature « de latrines », c'était non seulement pour le lexique trivial et la classe sociale nouvellement valorisée (les ouvriers qu'il ne fallait pas montrer) mais aussi pour l'amas de malheurs que des romans comme *L'assommoir*, *Une vie* ou *le journal d'une femme de chambre* donnent à voir et qui créent un effet de saturation. Ce qui avait même motivé le procureur Pinard pour traîner Flaubert en procès pour son tribunal, outre l'adultère de son héroïne c'est bien sa fin (elle se suicide en abandonnant à leur sort mari et enfant), ne laissant aucune issue. Le pessimisme forcené ou l'accumulation de malheurs déclenchent, au lieu de la compassion recherchée, du fait de l'excès, la réaction inverse : le désintérêt voire le rejet. Cela tient peut-être à quelque chose d'indépendant de la littérature, ou qu'on pardonne encore moins pour la littérature, dont on suppose comme tout art, qu'elle pourrait réparer ou guérir : il semble qu'on ne pardonne pas à la littérature de ne pas être le recours attendu comme si elle avait encore moins que les autres discours, le d'abonder dans la sens de la désespérance.

L'autre limite du malheur dans le roman tient à son succès : le malheur est devenu un cliché, qu'il faut surmonter afin de produire des histoires originales avec un héros original. Le personnage de roman irrécupérablement malheureux est devenu une caricature, celle du héros romantique (seul, veuf et inconsolé selon les termes nervaliens). Cela explique peut-être que la postérité romanesque, après les pics naturalistes de pathos, ait renoncé à bâtir toute une psychologie de personnage sur le malheur. Certains se défissent bien par la teneur tragique de leur existence, comme celle qui surgit dans celle de Meursault au chapitre 6 ou bien dans une certaine mesure celle de Rieux, médecin impuissant de *la Peste.* Pourtant le malheur pour demeurer saisissant doit se reposer de lui-même et ne pas risquer de tomber dans le systématisme. Alors il s'est modifié au fil de la tradition romanesque, pour revêtir des formes inattendues : le malheur devient non plus l'étiquette prévisible du personnage mais son recours tardif, providentiel et inattendu, comme dans le roman Mars de Fritz Zorn où le héros a besoin d'être malheureux, sans esprit parodique des romans d'apprentissage, pour s'accomplir et se reconnaître « héros », comme on le voit venir dès l'incipit : « je suis jeune, riche et cultivé ; et je suis malheureux, névrosé et seul. » Si les gens heureux n'ont PAS d'histoire, alors les gens malheureux n'auraient PLUS d'histoire, les ayant tous épuisés.

Le malheur possède autant d'atouts que de limites en tant que levier romanesque, et son usage ne va pas de soi dans la construction du roman, ni dans la caractérisation du personnage. Mais au-delà de sa fonction et de son utilité, faut-il lui reconnaître une valeur dans le roman et faut-il aveuglément en faire comme un outil comme un autre ? N'est-il enfin pas dangereux de banaliser son emploi et le recours automatique que l'on ferait du malheur dans le roman ne risque-t-il pas de pervertir la relation d'un personnage à son lecteur ? Mais à l'inverse, le bonheur est-il un recours plus recommandable et plus rentable à coup sûr ? Demandons-nous quels risques il y a à assigner à la littérature une réflexion ou une manipulation de ces notions éminemment fragiles car temporaires et relatives que sont le duo malheur/bonheur ?

La question du bonheur obsède les hommes sans doute depuis Platon et n'a eu de cesse, au gré des croyances et des époques de revêtir diverses formes ; en littérature, les Humanistes le voient comme un travail, les Lumières comme la récompense ultime, et les auteurs du XXe siècle en font une douloureuse obsession visible jusque dans ses contraires, le manque et l'absence. Mais placer cette double thématique au cœur de sa pratique littéraire, est-ce une façon si anodine de formuler des histoires ? Le rapport de la littérature au bonheur, s'il devient une source de questionnement risque de se voir emprisonné dans l'écueil du didactisme, et c'est le destin que connaît la littérature moraliste du XVIIe siècle, qui a fait du bonheur un objet de controverse très exclusif : seuls les bien nés, seuls les honnêtes hommes ou les êtres supérieurs. A l'inverse, le malheur romantique et post romantique (que l'on trouve encore dans la damnation saturnienne des Verlaine ou Lautréamont) est encore une notion sociale, réservée à une élite (capable d'apprécier le degré suprême de sa propre damnation) de sorte que ces bonheurs ou malheurs –là à force d'être théorisés et récupérés par l'esthétique et la réflexion, n'ont plus rien d'universel. Ils consacrent en effet un groupe, voire un micro-groupe. Laisser trop de place au bonheur ou au malheur au sein du roman, c'est risquer d'en faire plus qu'un support, un discours tout entier, une thèse même, et risquer alors de dénaturer la fraîcheur du questionnement au profit d'une posture intellectuelle. C'est risquer aussi de ne plus pouvoir rendre compte de la dimension profondément aléatoire et mystérieuse de ces deux notions pour en faire des passages obligés auxquels finalement le lecteur ne croit plus, conscient d'avoir affaire à ni plus ni moins qu'un manuel, un mode d'emploi. Les romans de formation renvoient à la pratique de l'apologue qui loin de faire vivre la notion en jeu, l'enserrent dans une image : la littérature qui enseigne l'art du bonheur (comme les romans rabelaisiens) nuisent à leur propre diffusion en ce qu'ils

proposent un idéal qui n'a rien d'universel : ce bonheur humaniste n'est applicable et accessible qu'à certains, ceux formés à la science humaniste, ceux issus comme Pantagruel du groupe social apte à s'éduquer et cet appel au bonheur dans et par le roman risque d'apparaître trop comme un cas idéal et purement virtuel, objet de spéculation et de contemplation. Loin de servir leur définition, la littérature romanesque peut entraîner une sclérose des idées de bonheur et malheur : le bonheur et le malheur, de priorités absolues, pourront sembler superflus au roman et au personnage.

D'ailleurs, l'histoire de Goriot a tant insisté, avec force démonstration (à coups d'exemples répétés) sur le malheur tragique du vieux Goriot que ce sujet-là (pourtant annoncé comme prioritaire avec la place faite à la figure de Goriot dans le titre éponyme) que tous les lecteurs ont finalement oublié que le roman était une longue dissertation sur le malheur de la vieille génération naïve, qui se laisse dépasser par la nouvelle génération ambitieuse qui a justement omis de se poser la question du bonheur au profit de celle de la satisfaction, de la satiété (ou son inverse, l'ambition jamais rassasiée). Au fond à trop être obsédé par la question du bonheur (celui de ses filles) Goriot fait son propre malheur et le vrai malheur du personnage est que la gravité de son malheur ne suffit même plus à en faire un héros : celui qui est le héros du roman est celui qui ne pose plus la question du bonheur. Le personnage qui portait tout le questionnement, trop évident, trop manifeste, du rapport entre bonheur/malheur, apparaît comme désuet, d'un autre âge, et comme un martyr qui dans la vraie vie ne trouve pas d'incarnation concrète. Peut-être faut-il en penser que cette question du bonheur et de son acolyte permanent, le malheur, ne sont contrairement à ce qu'on aurait pu croire, pas les obsessions du roman et ne sont même pas nécessaires pour caractériser le personnage, ni même le héros. On peut être héros ou personnage sans laisser d'espace au questionnement sur le bonheur et le malheur. Des héros modernes comme Bardamu ou Meursault, qui ne veulent donner aucune leçon au lecteur, n'ont évidemment pas en eux la capacité au bonheur, ni la grandeur d'un malheur qui leur collerait à la peau. Leur malheur, comme leur bonheur, sont au mieux ponctuels ou accidentels car ils signifient au lecteur autre chose que cette alternative bonheur/malheur. Ils posent la question de la possibilité d'exister, bien au-delà de ce questionnement peut-être daté et restrictif car finalement très dépendant des images, des clichés et des codes de la décence (au sens littéral).

Afin de questionner cette évidence du malheur dans la construction du personnage de roman, nous avons vu tout l'intérêt stratégique du malheur pour bâtir le personnage, puis les limites d'un abus du recours au malheur comme levier romanesque. Enfin, on a remis en cause la pertinence de ce questionnement pour la réflexion sur le personnage et le roman.

Même s'il apparaît à première vue comme l'obsession universelle, il est dangereux et vain de vouloir en faire un passage obligé de la construction romanesque, laquelle ne souffre aucun impératif, si du moins elle veut garder toute sa liberté de création et toute sa jeunesse. En 1886 dans sa préface à *Pierre et Jean* Maupassant, quand il réclamait du lecteur le droit d'être le créateur absolu, seul aux commandes du lecteur, ne disait pas autrement : le roman ne souffre aucune étiquette et c'est ce qui fait da force. Il ne veut pas a priori démontrer quoi que ce soit sur le bonheur ou sur le malheur, il n'a a priori besoin ni davantage de l'un ni plus de l'autre, et c'est un de ses avantages, par exemple, sur le théâtre, qui fonde lui une partie de sa catégorisation sur ce rapport du personnage au bonheur et au malheur.